DOI: 10.11649/a.2989
Article No.: 2989

Adeptus
nr 20/2023 r.

Adam Zygmunt – jest doktorantem w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Swoją rozprawę doktorską przygotowuje w dyscyplinie literaturoznawstwo pod opieką dr. hab. Marcina Filipowicza, prof. UW. Do jego zainteresowań badawczych należą współczesna literatura czeska, krytyka ideologii, antropologia przestrzeni oraz *energy studies*.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6730-7953
e-mail: a.zygmunt2@student.uw.edu.pl

Adam Zygmunt

Społeczny obraz czeskiego blokowiska w wybranych filmach z epoki socjalizmu

Autor książki *Miasta wyśnione*, Wade Graham, pisze o blokach jako o formach architektonicznych na tyle powszechnych, że umykających uwadze przechodnia niezależnie od tego, gdzie się znajdują (Graham, 2016, ss. 97–98). Nie oznacza to jednak, że obecność blokowisk w tkance miejskiej nie była i nie jest przedmiotem refleksji. Wręcz przeciwnie – blok z wielkiej płyty jest obiektem często pojawiającym się w literaturze oraz filmie. Wystarczy wspomnieć o popularnych w okresie komunizmu (ale także po transformacji ustrojowej) produkcjach, których akcja rozgrywa się właśnie w przestrzeni blokowiska. Za przykład niech posłużą takie dzieła polskiej kinematografii, jak *Alternatywy 4* w reżyserii Stanisława Barei (Bareja, 1986–1987) lub internetowy serial *Klatka B* Bartłomieja Szkopa (Szkop, 2008–2009).

O tym, jaką rolę w procesie artystycznego opisu miasta odgrywa film, pisze m.in. polski socjolog Aleksander Wallis. W swojej książce *Socjologia wielkiego miasta* wspomina, że obrazy filmowe pełnią ważną rolę w kształtowaniu społecznych wyobrażeń o metropoliach (Wallis, 1967, ss. 17–20). Dlatego – moim zdaniem – warto pochylić się nad tym, jak w czechosłowackich filmach z epoki komunizmu reprezentowana była przestrzeń blokowisk.

Analizie poddam trzy utwory. Będą to dwa filmy fabularne oraz jeden materiał o charakterze propagandowym: *Domy z panelů* [*Domy z wielkiej płyty*] w reżyserii Jiřiego Menzla (Menzel, 1959), *Moderní byt* [*Nowoczesne mieszkanie*] Jana Moravca (Moravec, 1971) oraz chyba

The study was conducted at the author's own expense.
No competing interests have been declared.
Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences.
This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2023.

najbardziej ikoniczny film czeski dotyczący blokowiska, czyli *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* [*Opowieść z wielkiej płyty, czyli jak się rodzi osiedle*] Věry Chytilovej (Chytilová, 1979).

Zdaję sobie sprawę z tego, że wybrane obrazy nie wyczerpują tematu, jakim jest obraz blokowiska w filmie z epoki socjalizmu (nawet jeżeli ograniczymy selekcję wyłącznie do filmów czeskich). Wybrałem te trzy filmy, aby dokonać dogłębnej analizy sposobu ukazania architektury mieszkaniowej za pomocą technik filmowych. Właśnie z tego względu zdecydowałem się poświęcić uwagę obrazom, w których blokowisko nie tyle jest tłem wydarzeń, co staje się osobnym „bohaterem"; ponadto analiza większości dzieł z epoki zawierających przestrzenny topos osiedla wielkopłytowego znacząco wykracza poza objętość tego artykułu.

Jak zauważa Michaela Janečková, blokowisko w filmach i serialach z okresu socjalizmu nie było przedstawiane w sposób schematyczny i jednolity. Powstawały teksty kultury zarówno opiewające nowoczesne rozwiązania architektury mieszkaniowej opartej na prefabrykacji, jak i głosy krytyczne. Zauważalne jest jednak to, że najsilniejsza krytyka *panelákov*[1] pojawia się w latach osiemdziesiątych, kiedy prefabrykacja w mieszkalnictwie osiągnęła największą skalę, czemu towarzyszyło znaczące obniżenie jakości oddawanych do użytku mieszkań (Janečková, 2020, ss. 12–16). Należy podkreślić, że negatywny obraz życia w blokowisku nie powstawał jedynie dzięki autorom, których twórczość określić można mianem opozycyjnej (reprezentuje ją np. omawiany poniżej film Věry Chytilovej), ale pojawiał się także w materiałach wpisujących się w retorykę narzucaną przez partię komunistyczną. Warto wymienić tu krótki reportaż *Panelák* w reżyserii Martina Hoffmeistera z 1981 roku (Hoffmeister, 1981). Zwrócono w nim uwagę na liczne niedogodności, z którymi muszą zmagać się mieszkańcy nowo powstałego osiedla. Należy jednak wspomnieć, że chociaż obraz w żadnym razie nie marginalizuje osiedlowych problemów, to jednak krytyka pomija kwestie systemowe, które uderzałyby w socjalistyczny ład jako taki. Powodami usterek są brakoróbstwo robotników, opieszałość urzędników – czyli szeroko pojęty czynnik ludzki.

W pierwszej kolejności skupię się na sposobach reprezentacji przestrzeni osiedla. Terminologię z zakresu elementów obrazu filmowego czerpię z książki *Język filmu* krytyka filmowego i historyka filmu Jerzego Płażewskiego (Płażewski, 1961). Dotyczyć ona będzie analizy pracy kamery, metod montażu oraz wykorzystania dekoracji i rekwizytów w celu budowania obrazu artystycznego. Równie przydatna będzie koncepcja przestrzeni artystycznej zaproponowana przez rosyjskiego semiotyka Jurija Łotmana. Zauważył on,

[1] *Panelák* to funkcjonujące w języku czeskim potoczne określenie bloku z wielkiej płyty.

że w tekście artystycznym za pomocą kategorii przestrzeni możliwe jest modelowanie pojęć, które same w sobie nie mają przestrzennego charakteru (Łotman, 1984, ss. 310–312). Pozwoli to naświetlić sposób konstruowania przestrzeni blokowiska za pomocą technik filmowych oraz sprawdzić, jakie znaczenia są jej przypisywane.

W drugiej części tekstu poświęcę uwagę temu, w jaki sposób z przestrzeni osiedla reprezentowanej w analizowanych filmach korzystają ludzie. Kluczowe będzie tutaj zestawienie kategorii komfortu zamieszkiwania – obecnej w wizjach modernistycznych architektów – z jej faktycznym funkcjonowaniem w przestrzeni mieszkalnej. Punktem wyjścia są tu dla mnie prace Marii Skowrońskiej *Jak u siebie. Zamieszkiwanie i komfort* (Skowrońska, 2015) oraz Michela de Certeau *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* (de Certeau, 2008).

Pragnę potraktować analizowany materiał jako źródło historyczne, nawiązując do myśli historyka Adama Kożuchowskiego na temat tekstów literackich, zgodnie z którą dostarczać one mogą informacji o społecznych wyobrażeniach na temat określonych problemów i zjawisk (Kożuchowski, 2005, s. 156). Takie podejście do analizowanych tekstów kultury umożliwi rozpoznanie, jaką rolę pełniły one w kształtowaniu się mitu dotyczącego wielkopłytowych osiedli mieszkaniowych. Na osiedla ukazane w filmach proponuję zatem patrzeć nie tylko jako na fenomen architektoniczny, ale przede wszystkim społeczny i kulturowy.

Muszę też podkreślić, że poniższy artykuł nie prezentuje perspektywy właściwej dla filmoznawstwa lub historii kina[2]. Kluczowa jest dla mnie analiza filmu z wykorzystaniem kategorii wypracowanych przez antropologię kultury. Głównym obiektem, któremu chcę poświęcić uwagę, jest nie tyle film, co sama architektura i to, w jaki sposób może być ona reprezentowana w tekstach kultury.

Przestrzeń osiedla tworzona przez obiektyw

Zainteresowanie artystów budownictwem mieszkaniowym może mieć wiele źródeł. Stanowiło ono element polityki Komunistycznej Partii Czechosłowacji, nie dziwi więc poświęcanie mu miejsca w materiałach o charakterze propagandowym. Nie mniej istotną kwestią jest jednak to, że rozpowszechnienie się budownictwa prefabrykowanego mogło

[2] Na temat historii kinematografii i jej uwikłań politycznych w komunistycznej Czechosłowacji istnieje wiele opracowań, np. *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968* Pauliny Bren (2013), *Kinematografie zapomění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* Štěpána Hulíka (Hulík, 2012), a także *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*, które zredagował Pavel Skopal (2012).

być pewnego rodzaju szokiem kulturowym. Autorzy monografii *Řídit socialismus jako firmu. Technokratické vládnutí v Československu, 1956–1989* podkreślają, że jeszcze na początku lat sześćdziesiątych XX wieku znaczną część miejskiej zabudowy na terenie Czech stanowiły budynki pochodzące z okresu istnienia monarchii austro-węgierskiej. Popularyzujące się *paneláki* wpisywały się w zupełnie odmienną koncepcję miasta i mieszkania niż ta, z którą mieli dotychczas do czynienia Czesi (Sommer i in., 2019, ss. 138–139).

Pierwszym filmem, któremu poświęcę uwagę, będzie krótki reportaż Jiřego Menzla *Domy z panelů* (Menzel, 1959). Obraz ten powstał jako film studencki i, co istotne, należy go traktować jako materiał o charakterze propagandowym. Ponadto został zrealizowany w okresie, kiedy budownictwo z wykorzystaniem prefabrykacji dopiero zaczynało wkraczać w przestrzeń czeskich miast i nie było fenomenem o charakterze masowym. Warto też nadmienić, że został on nakręcony na kolorowej taśmie filmowej, co nie jest oczywiste nawet w przypadku obrazów realizowanych w późniejszych latach.

W swoim dziele dyplomowym Menzel buduje kontrast pomiędzy starą, historyczną częścią miasta a powstającym modernistycznym osiedlem. Reżyser poświęca dużo uwagi konkretnemu użytkownikowi przestrzeni miejskiej, jakim jest dziecko. Widz obserwuje dzieci bawiące się na mrocznym, ciasnym podwórzu kamienicy. Ważny jest tutaj obraz chłopca jeżdżącego rowerkiem po galerii budynku. Pokonuje on krótki dystans wyznaczony przez koniec ciągu komunikacyjnego, po czym musi wstać i obrócić rowerek, aby raz jeszcze przejechać pokonaną wcześniej drogę. Widok ten zostaje uzupełniony przez głos z offu, który ocenia historyczną zabudowę: „Miasto jest staruszkiem, samymi zmarszczkami. Ludzie je przeżyli, ale mimo to w nim żyją"[3]. Dziecko w narracji filmowej Menzla pełni funkcję symboliczną. Jako młoda, nieukształtowana postać jest ucieleśnieniem figury potencjalnego „nowoczesnego człowieka", który zasługuje na życie w lepszym, nowoczesnym mieście.

Uwidacznia się tutaj stosunek ówczesnych architektów do starej architektury. Nie jest ona zabytkiem wymagającym ochrony, ale balastem pozbawionym licznych udogodnień, które mogło zaoferować mieszkańcom nowoczesne budownictwo. Częste zbliżenia zwracają uwagę widza na zły stan prezentowanych kamienic. Są one szare, brudne, a tynk miejscami odpada.

Przeciwieństwem historycznej części miasta staje się nowoczesne osiedle. W jednej ze scen pojawia się chłopiec wbiegający do nowo powstałego mieszkania. Poruszające się po nim

[3] „Město je stařeček, sama vráska. Lidé ho přežili, a přesto v něm žijí". Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczeń cytatów z języków obcych dokonał autor artykułu.

dziecko wydaje się wyjątkowo małe na tle przestrzeni domu. Menzel osiąga w ten sposób efekt optycznego powiększenia pomieszczenia. Na uwagę zasługuje także sposób ukazania podwórka na modernistycznym osiedlu. Uwidoczniona zostaje Łotmanowska kategoria opozycyjności przestrzeni (Łotman, 1984, ss. 310–312). Znaczące odległości pomiędzy budynkami umożliwiają dzieciom swobodną zabawę, jeżdżenie na rowerze i grę w piłkę. Nie pojawiają się także murki, które w starej części miasta ograniczały i tak niewielką przestrzeń.

Przestrzenne modelowanie jest czynnikiem wpływającym w analizowanym filmie na tworzenie napięcia pomiędzy starym a nowym osiedlem. Komentarz narratora dotyczący niewielkiej ilości światła słonecznego wśród historycznej zabudowy znajduje odzwierciedlenie w sposobie budowania kadru. Zostaje on ograniczony sylwetkami budynków, spomiędzy których wyłaniają się niewielkie fragmenty nieba. Panorama dzielnicy ukazywana jest głównie z perspektywy dachów. Na pierwszy plan wyłania się komin emitujący gęsty, czarny dym, zasłaniający pozostałą część kadru. Na tym przykładzie widać ciekawy sposób operowania przestrzennością: odwrotnie od tradycyjnych znaczeń wpisywanych w opozycję góra–dół, kiedy to waloryzuje się pozytywnie pierwszą wartość, w tym przypadku wykorzystano ją, aby wzmocnić wrażenie klaustrofobicznego zamknięcia, przytłoczenia czy wręcz uczucia „niemożliwości złapania oddechu" wywołanego widokiem dymu z komina.

Przestrzenne modelowanie jest tu wykorzystywane do kształtowania sensu pojęcia historii – przeszłości. Staje się ona czynnikiem negatywnym, od którego należy się uwolnić w pogoni za lepszymi warunkami życia. *Domy z panelů* wpisują się zatem w narrację modernistycznych architektów.

W odmienny sposób pracuje Menzel z obrazem nowoczesnego osiedla. W pierwszym ujęciu mu poświęconym prezentuje białe bloki na planie ogólnym. Kadr nie jest w żaden sposób ograniczony (poza budynkami widzimy jedynie błękitne niebo i żółte pole). Na uwagę zasługuje także zastosowana w filmie ścieżka dźwiękowa. Sekwencji scen pokazujących wznoszenie budynków towarzyszy podniosła muzyka organowa budząca skojarzenia ze sferą sakralną. Jak pisze w eseju *Film a budowla* Jan Kučera: „Film uchwycił […] ów pierwiastek życia, który stworzył budowlę, wysiłek kształtowania, proces krystalizacji oraz pracę ludzi, która odzwierciedla najprawdziwsze oblicze czasów. Budowla – z tego punktu widzenia – jest raczej pomnikiem, film natomiast staje się dokumentem współczesności" (Kučera, 2005, s. 208). Dokładnie to robi reżyser w analizowanym filmie.

Innym ciekawym obrazem, któremu chciałbym poświęcić uwagę, jest krótka komedia *Moderní byt* w reżyserii Jana Moravca, nakręcona w 1971 roku, czyli na początku okresu

tzw. normalizacji, kiedy budownictwo mieszkaniowe z wykorzystaniem prefabrykatów zaczęło osiągać największy rozmach. Mieszkalnictwo odgrywało wtedy szczególną rolę, ponieważ, jak zauważa Koukalová, było narzędziem służącym łagodzeniu niepokojów społecznych, których wyraz stanowiła Praska Wiosna (Koukalová, 2017, s. 21). Film pokazuje problemy ludzi dopiero wprowadzających się do nowych mieszkań. Szczególnie silnie wyeksponowane zostają kwestie słabej izolacji akustycznej mieszkań oraz przestrzennej monotonii negatywnie wpływającej na stan psychiczny mieszkańców.

Już pierwsze ujęcie wprowadza widza w miejsce akcji. Kamera porusza się równolegle do linii budynków, co podkreśla przestrzenną ciągłość osiedla. W kadrze mieszczą się głównie okna ciągnące się przez całą długość fasad. Kiedy pojawiają się przerwy pomiędzy domami, kamera wykonuje panoramiczny ruch w prawo, dzięki czemu pokazana zostaje przestrzeń w głębi osiedla. Znajdują się tam rzędy identycznych budynków z wielkiej płyty. Warto zaznaczyć, że operator wprowadza tzw. żabią perspektywę, co powoduje optyczne powiększenie budynków. W połączeniu z niepłynnym, rozedrganym ruchem kamery potęguje to wrażenie dehumanizacji osiedla. Ulice są opustoszałe, a budynki przytłaczają swoją skalą.

Moderní byt w przeważającej mierze skupia się na przestrzeni we wnętrzach budynków. Jak już wspomniałem, najmocniej zaakcentowaną jej cechą staje się brak izolacji akustycznej. Głównym miejscem akcji jest mieszkanie młodej pary, która zmaga się z ingerującą w jej życie matką. Starsza kobieta mieszka w lokalu nad młodymi i nieprzerwanie rozmawia z nimi przez sufit, komentuje ich zachowania, odzywa się w intymnych chwilach. Postać matki nie zostaje pokazana ani razu, widz słyszy jedynie głos. W momencie pojawienia się jej wypowiedzi kamera zostaje skierowana w górę, tak jak i wzrok młodych bohaterów. Oni sami pokazywani są z kolei z góry. Właśnie matce zostaje przypisana sfera kontroli, wyrażona w stosunkach spacjalnych poprzez ulokowanie „ponad" kontrolowanymi bohaterami. Ci ostatni w tej relacji zdają się całkowicie bezradni. Akcentowane naruszenie przestrzeni prywatnej, a co zatem idzie poczucia komfortu, zostaje wyraźnie powiązane z relacją przestrzenną.

Przenikanie dźwięków powoduje efekt analogiczny do opisanej przez Michela Foucaulta koncepcji panoptyzmu. Życie ludzi, dostępne dla innych, staje się „życiem na podsłuchu". Mieszkańcy – świadomi tego, że są podsłuchiwani – starają się kontrolować swoje zachowania. Należy jednak podkreślić, że architektoniczna figura panoptykonu jest w rozumieniu francuskiego filozofa narzędziem władzy kontrolującej swoich poddanych. Jak pisze Foucault: „To główny efekt panoptykonu: wzbudzić w uwięzionym świadome i trwałe przeświadczenie o widzialności, które daje gwarancję automatycznego funkcjonowania

władzy. Spowodować, by nadzór był nieprzerwanie skuteczny, nawet jeśli będzie nieciągły w działaniu […]" (Foucault, 2009, s. 196).

Przypisanie ukazanej w filmie Moravca przestrzeni bloku funkcji politycznej mającej na celu promowanie kontroli życia obywateli byłoby nadinterpretacją. Jest to raczej parodia państwowej władzy, której miejsce zostaje zajęte przez władzę obywateli. Żaden z bohaterów filmu nie jest członkiem państwowego aparatu nadzoru, ale każdy zyskuje prawo, aby widzieć (i jednocześnie być widzianym). Ponownie pojawia się możliwość wykorzystania kategorii przestrzennego modelowania pojęć Jurija Łotmana. Tym razem modelowanymi pojęciami są władza i podporządkowanie. Przytoczona powyżej relacja matki z dziećmi to parabola władzy komunistycznej. Wiedza matki, znajdującej się „ponad" dziećmi, staje się skuteczną formą władzy (zgodnie z myślą Foucaulta), nie pozwala młodym na pełną samodzielność. Pozostają one dziećmi przy jednoczesnym zachowaniu pozorów dorosłości. Jednak nie tylko na osi góra–dół uwidaczniają się mankamenty budynku.

W kilku scenach pojawia się intensywna wymiana zdań prowadzona pomiędzy mieszkańcami lokali. Są to sytuacje anonimowe. Nie można wydedukować, kto zajmuje konkretne mieszkanie i jak jest ono ulokowane względem pozostałych. Zaburzenie orientacji przestrzennej przekłada się na chaos komunikacyjny doskwierający mieszkańcom. Nie mogą oni ustalić, kto jest nadawcą, a kto adresatem danej wypowiedzi. I tak na przykład ukazany zostaje pojedynek szachowy toczony przez dwóch przypadkowych lokatorów (warto nadmienić, że znajdują się oni w różnych mieszkaniach, co podkreśla groteskowy charakter sceny). Komunikat „Dáma na H1" odnoszący się do przesunięcia jednego z pionków na szachownicy zostaje odebrany przez nagą kobietę przebywającą w łazience jako sygnał, że jest przez kogoś obserwowana (wspomniane polecenie brzmi identycznie jak zdanie „Dáma nahá jedná" odnoszące się do nagiej kobiety). Poszczególne mieszkania przenikają się za sprawą dźwięku i tworzą niechcianą wspólnotę. W teorii są one prywatne, w praktyce jednak publiczne.

Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób w filmie Moravca prezentowane są wnętrza mieszkań. Ważną funkcję pełnią w tym przypadku dekoracje i kostiumy, które kształtują realistyczne wyobrażenie mieszkania albo wręcz przeciwnie – służą kreowaniu groteskowego charakteru scen.

Mieszkanie zajmowane przez dwóch mężczyzn umilających sobie czas podsłuchiwaniem intymnych zbliżeń sąsiadów wypełnione jest plakatami, fotografiami i rzeźbami o erotycznym wydźwięku. Oprócz tego zaobserwować można także rekwizyty o charakterze

luksusowym lub egzotycznym, takie jak lampa ozdobiona orientalnymi motywami lub skóra tygrysa. Tak urządzona przestrzeń nie przypomina modelowego wystroju socjalistycznych mieszkań. Przywołuje raczej na myśl pracownię artystyczną. Lokator i jego znajomy wyróżniają się także kostiumami. Pierwszy ubrany jest w jedwabny szlafrok, upodabniający go, choć w przerysowany sposób, do stereotypowej figury artysty. Drugi natomiast ma na sobie garnitur i kapelusz, które przywołują utrwalony w kulturze wizerunek Charliego Chaplina. Poprzez zastosowanie rekwizytów i kostiumów reżyser podkreśla odmienność bohaterów oraz ich osobliwą rolę. Zdecydowanie częściej jednak elementy wystroju wnętrz i ubrania służą pokazaniu nie tego, co oryginalne, lecz tego, co typowe.

Mieszkanie młodej pary wygląda jak modelowe socjalistyczne wnętrze. Banalny wystrój współgra z charakterem użytkowników. Są to przeciętni ludzie, którzy nie pragną w żaden sposób się wyróżnić. Lokale zamieszkiwane przez bohaterów epizodycznych są ukazywane fragmentarycznie, tak że nie skupiają na sobie uwagi widza. Wyjątek stanowi siedziba mężczyzny ubranego w biały podkoszulek i malarską czapkę, zajętego wznoszeniem ceglanej ściany i wydzielającego w ten sposób przestrzeń dla swojej żony. Poprzez ograniczenie kadru ciężko jest rozpoznać, czy zabieg ten ma na celu komiczne ukazanie problemu skłóconego małżeństwa, które próbuje w niekonwencjonalny sposób wygospodarować choć trochę przestrzeni prywatnej dla każdej osoby, czy może chodzi tu o aluzję do dawnych okrutnych mężów, którzy zamurowywali swoje żony. Za sprawą tej sceny do obrazu filmowego wkrada się absurd.

Ukazane w filmie *Moderní byt* spektrum mieszkań i postaci je zajmujących odzwierciedla typowe dla socjalistycznych osiedli zróżnicowanie społeczne. Moravec, wykorzystując motyw społecznego przekroju, wprowadza komizm i groteskę. Pojawia się więc podtekst związany z samą ideą komunistycznego mieszkania. Jeżeli polityka mieszkaniowa służyć miała tworzeniu zunifikowanego społeczeństwa, to czy takie zróżnicowanie nie świadczyło o jej niepowodzeniu?

Przejdę teraz do sztandarowego, jeżeli chodzi o motyw blokowiska, dzieła czechosłowackiej kinematografii. Jest to film *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* Věry Chytilovej[4]. Komediodramat z 1979 roku stanowi groteskowy komentarz do niedogodności związanych z życiem na powstającym osiedlu. Pojawia się w nim jednak zdecydowanie głębsza refleksja, dotycząca nie tylko materialnych, lecz także społecznych problemów miejskiej egzystencji w komunistycznym państwie.

[4] *Panelstory* jako najbardziej znany czeski film poświęcony tematyce osiedla doczekał się największej ilości opracowań. Pozostałe analizowane przeze mnie filmy nie cieszyły się taką uwagą badaczy (zob. Cieslar, 2003; Sklepek-Hatton, 2013).

Przestrzeń w *Panelstory* jest niezwykle istotna. Już pierwsze sceny ukazujące miejsce akcji pokazują, że reżyserka traktuje blokowisko jak sferę chaosu. Nie ma systematycznego i pełnego przedstawienia przestrzeni. Powolne panoramy ukazujące osiedle są wymieszane z chaotycznymi ujęciami z szybkimi jazdami kamery. Przykładowo: kamera pokazuje blokowisko z perspektywy dachów, panoramuje za ruchem bohatera przemieszczającego się po nich, żeby po chwili się zatrzymać i wykonać zbliżenie na okno, za którym para uprawia seks. Pojawia się także widok z wnętrza taksówki błądzącej po osiedlu. Obrazy następują po sobie szybko i nerwowo. Są też krótkie zbliżenia na okna, maszyny budowlane i betonowe panele zalegające na ziemi. Dynamika i niepokój w budowaniu obrazu implikuje uczucie zagubienia oraz przytłoczenia, jakie odczuwa człowiek, który w tej przestrzeni musi trafić pod właściwy adres.

Wspomnianym maszynom budowlanym czeski filmoznawca Jiří Cieslar w swoim tekście poświęconym filmowi *Panelstory* przypisuje znaczenie wręcz metafizyczne. Krytyk zwraca uwagę, że w wielu scenach przypominają one nie tyle maszyny użytkowe, co mityczne bestie grasujące po błotnistej przestrzeni osiedla. Zauważa także, że maszyny są często filmowane w taki sposób, aby ich operator pozostawał niewidoczny. Dzięki tym zabiegom koparki, buldożery i dźwigi faktycznie sprawiają wrażenie istot mających własną wolę, które w znacznym stopniu kształtują porządek rzeczy (a raczej jego brak) panujący w blokowisku (Cieslar, 2003, ss. 524–525).

Niepoślednią rolę w charakteryzowaniu przestrzeni osiedla odgrywa też ścieżka dźwiękowa. Można ją podzielić na trzy elementy: muzykę, dźwięki otoczenia oraz dialogi. Każdy z tych elementów zasługuje na krótkie omówienie. Za muzykę w *Panelstory* odpowiedzialny był znany i uznany kompozytor Jiří Šust. Ścieżkę dźwiękową tworzy konglomerat chaotycznych, niepokojących dźwięków pozbawionych melodii. Odgłosy otoczenia są najczęściej wydawane przez obecne na osiedlu maszyny budowlane. Stukot, huk i inne nieprzyjemne zjawiska akustyczne słychać nie tylko na podwórkach, przenikają także do wnętrza budynków i mieszkań. Bohaterowie nie są w stanie uwolnić się od wszechobecnego placu budowy. Pojawiają się również dialogi, w których obraz i dźwięk nie są zsynchronizowane. Nie należy traktować tego zjawiska jako błędu w produkcji. Chytilová zarówno za pomocą obrazu, jak i dźwięku buduje obraz blokowiska jako przestrzeni fragmentarycznej, pozbawionej przestrzennych dominant i nieuporządkowanej.

Co ciekawe, w analizowanym filmie osiedle nie sprawia wrażenia integralnej części miasta. Jest raczej samoistnym tworem, odseparowanym od miejskiej tkanki. Widz obser-

wuje więc wiele małych fragmentów ukazywanego świata, na podstawie których trudno jest mu stworzyć spójne wyobrażenie o miejscu akcji.

Głównym problemem osiedla w *Panelstory* jest jego prowizoryczny stan. Znajduje się ono w trakcie budowy i nie może przez to zapewnić mieszkańcom nawet podstawowych wygód. Bohaterowie zmagają się z codziennymi niedogodnościami, na które składa się brak chodników oraz zalegające wszędzie piach i błoto. Krajobraz blokowiska – za sprawą montażu skojarzeniowego, polegającego na kombinowaniu ujęć maszyn budowlanych, hałd ziemi i wykopanych dołów – przypomina powierzchnię obcej planety lub pole bitwy.

Jak malutki żołnierz kluczący przez wojenne okopy wygląda jeden z dziecięcych bohaterów – Pepík. Niedopilnowany przez matkę, przemierza osiedle, umilając sobie czas wyrządzaniem rozmaitych szkód. Kiedy pojawia się w kadrze, na tle materiałów budowlanych i maszyn, jego drobna postać akcentuje dziecięcą kruchość w otoczeniu nieprzystosowanym do obecności dzieci. Dorośli jednak nie mają łatwiej – często muszą schodzić z drogi jadącym ciężarówkom, kroczyć przez pozostawiony wszędzie gruz i piach, wchodzić do domu po wykonanej z kawałka dykty kładce lub wręcz wspinać się po drabinie.

Ciekawy element filmu stanowi przestrzeń korytarzy, która zawieszona jest pomiędzy sferą prywatną a publiczną. W jednej ze scen młoda bohaterka Sonia, poruszając się w ich sieci, zdaje się przekraczać prawa rządzące czasem i przestrzenią. Błądząc labiryntem korytarzy, podsłuchuje, co dzieje się w innych mieszkaniach. Ruch kamery podkreśla oniryczny charakter tej sekwencji. Podąża ona za bohaterką, która próbuje uciec przed jej wzrokiem. Wędrówka korytarzami prowadzi do nieoczekiwanych konfrontacji. Sonia wydaje się osaczona przez bohaterów, z którymi spotkania chciałaby uniknąć.

Reżyserka często pokazuje też przestrzeń mieszkań. Posłużę się tu trzema przykładami. W jednej z początkowych scen pojawia się rodzina dokonująca oględzin przyszłego mieszkania. Dostrzega ona liczne niedoróbki: wybrakowane szafki kuchenne, źle oznakowany zawór gazu, brak wody w kranie, zacinające się drzwi. Urzędnik oprowadzający bohaterów po lokalu obiecuje rozwiązać te problemy po odbiorze technicznym mieszkania, zrzucając odpowiedzialność na projektantów. Możliwe jest zatem skonfrontowanie stanu faktycznego mieszkania z nieustającymi pochwałami urzędnika, który wymienia jego liczne zalety. Odzwierciedla to problem jakości mieszkań oddawanych ludziom do użytku. Chociaż można włączyć do państwowych statystyk kolejny oddany lokal, w rzeczywistości nie nadaje się on do zamieszkania. Sfera propagandy drastycznie rozmija się z rzeczywistością.

Kolejnym ciekawym lokalem jest ten zajmowany przez ciężarną kobietę wykonującą prace domowe. W jej kuchni panuje bałagan: blaty, zlewozmywak i stół wypełniają brudne naczynia, artykuły spożywcze i wyprasowane pranie. Kobieta nie może sprawnie pracować, co wpędza ją w coraz głębszą frustrację, którą wyładowuje na córce, pragnącej pomóc matce, ale powodującej kolejne szkody. Matka pokazywana jest w zbliżeniu. Kadr w większości wypełnia jej ciało, potęgując wrażenie klaustrofobicznego charakteru kuchni. Efekt ten zostaje wzmocniony w kolejnych ujęciach, kiedy kamera zdaje się być wciśnięta w kąt.

Ostatnie mieszkanie, któremu pragnę poświęcić uwagę, zajmuje Marta. Obserwujemy je w momencie, gdy gospodynię odwiedza wspomniana wcześniej Sonia. Marta jest dumna z lokum, które sprawia wrażenie ładnie i nowocześnie wykończonego. Zbliżenia kamery eksponują elementy wystroju będące w okresie normalizacji synonimem luksusu: kryształowe bibeloty, sprzęt elektroniczny i zagraniczne alkohole. Sonia pyta żartobliwie koleżankę, czy nie czuje się w mieszkaniu jak księżniczka w wieży. Kamera pokazuje, że uwaga jest zasadna, bowiem mieszkanie znajduje się na jednym z ostatnich pięter. Luksusowy wizerunek mieszkania zostaje skażony, kiedy Marta próbuje zagotować wodę w czajniku. Okazuje się, że z kranu nie leci woda, więc musi jej zaczerpnąć z rezerwuaru w ubikacji. W pewnym momencie do mieszkania wchodzi mąż bohaterki, co wywołuje natychmiastową kłótnię o podział ról w związku. Różnice płciowe znajdują odzwierciedlenie w strukturze sceny. Ważną rolę odgrywa tu ubiór. Marta ma na sobie fartuszek kuchenny symbolizujący jej rolę gospodyni, która pierze, gotuje, opiekuje się dzieckiem i zaspokaja potrzeby seksualne męża. Nawet gdy decyduje się na emocjonalny bunt, kiedy rzuca się z płaczem na łóżko, nie decyduje się na pozbycie się tego elementu ubioru. Chwilowy i bierny opór niczego nie jest w stanie zmienić. Napięcie pomiędzy małżonkami budowane jest także poprzez charakterystykę ich ruchu. Kobieta jest aktywna – przemieszcza się pomiędzy pomieszczeniami, podaje jedzenie, nieustanie wykonuje jakieś czynności. Mąż natomiast po przekroczeniu progu mieszkania przyjmuje postawę zrelaksowaną, oczekuje na podanie posiłku, siada na kanapie, czyta gazetę, je obiad przy stole. Łącząca ich relacja to opozycja pana i służącej.

W filmie Chytilovej zachodzi zależność pomiędzy przestrzenią mieszkania a rolami przypisywanymi płciom. Mężczyźni zajmują się zarabianiem pieniędzy, a kobiety zostają zepchnięte do roli gospodyń domowych. Jest to stan rzeczy odległy od wizji nowoczesności promowanej przez komunizm, który miał przynieść kobietom emancypację[5].

[5] Emancypacja kobiet w komunistycznej Czechosłowacji odbywała się według schematów ideologicznych charakterystycznych dla państw bloku wschodniego. Kobieta miała wyzwolić się z roli gospodyni domowej i realizować się w pracy.

Zdjęcia do *Panelstory* powstały na praskim osiedlu Jižní Město. Sposób, w jaki Chytilová obrazuje przestrzeń, odziera ją z nowoczesnego charakteru. Blokowisko nie odzwierciedla tu wizji opisywanych w modernistycznych manifestach architektonicznych. Nie jest to przestrzeń uporządkowana, higieniczna i funkcjonalna. Przypomina ona raczej opisywaną przez włoskiego slawistę Angelo Marię Ripellino „Pragę magiczną" – poszatkowaną, labiryntową, oniryczną i wypełnioną osobliwościami (Ripellino, 2021).

Anonimowość, komfort, ludzie w przestrzeni

Pisząc o kwestii komfortu zamieszkiwania w kontekście czeskich blokowisk, warto poświęcić uwagę temu, jak podchodzili do niej ludzie odpowiedzialni za powstawanie osiedli i ich wygląd. Autorzy książki *Řídit socialismus jako firmu. Technokratické vládnutí v Československu, 1956–1989* zauważają, że w okresie tworzenia systemowych założeń budownictwa w socjalistycznej Czechosłowacji do edukacyjnej roli architektury przykładali wagę nie tylko planiści, ale także obywatele, którzy (w toku konsultacji społecznych) mieli zwracać uwagę na konieczność promowania założeń higieny oraz zasad dobrego gustu (niestety nie doprecyzowano, co kryje się pod drugim pojęciem) (Sommer i in., 2019, s. 148).

Ważnym wydarzeniem była wystawa Experiment 1961. Na jej potrzeby opracowano pięć typów mieszkań mogących pomieścić od dwóch do pięciu mieszkańców. Przy projektowaniu uwzględnione zostały takie czynniki, jak komfortowe rozmieszczenie węzła sanitarnego, miejsc przechowywania dobytku oraz ustawność pomieszczeń. Kluczowym słowem była praktyczność. Miała ona wyprzeć wpływy „bezużytecznej mody" (Hubatová-Vacková, 2018, ss. 101–102).

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nastąpił odwrót od awangardowych koncepcji mieszkaniowych w kierunku bardziej konserwatywnych rozwiązań, które odwoływały się do mieszczańskiego sposobu myślenia o domu. Uznano, że w mieszkaniach lepiej jest planować większą liczbę pomieszczeń, co miało pozwolić na zachowanie prywatności (Spurný, 2016, ss. 166–167). Ta zmiana w myśleniu podyktowana była w głównej mierze pragmatyzmem. W okresie tzw. normalizacji znacząco wzrosła liczba oddawanych mieszkań trzypokojowych (we wcześniejszych latach dominowały lokale dwupokojowe), co

W rzeczywistości jednak w społeczeństwie czeskim kobieta nigdy nie przestała być osobą odpowiedzialną za opiekę nad domem, co prowadziło do sytuacji, w których kobieta pracowała zawodowo, a dodatkowo musiała prać, gotować, zajmować się dziećmi etc. (Zob. Nečasová, 2018).

miało związek z większą praktycznością takich mieszkań – nie zmuszały do przeprowadzki w przypadku powiększenia rodziny (Říha, 2018, s. 28).

Unifikacja kultury mieszkaniowej w Czechosłowacji dotyczyła także znaczącego ograniczenia oferty wystroju wnętrz. Symbolem tego stanu rzeczy stały się meble modułowe UNIVERSAL produkowane od 1971 roku. Ich niska cena i masowa produkcja przyczyniły się do ujednolicenia wyglądu domostw (Špičáková, 2018, ss. 147–150). Jindřich Chatrný zwrócił uwagę na rolę, jaką odgrywały sklepy meblowe. Poza sprzedażą pełniły także funkcję edukacyjną, gdyż były miejscem, gdzie obywatele mieli zaznajamiać się z nowoczesnymi trendami w mieszkalnictwie. Podobną funkcję pełniły także czasopisma wnętrzarskie, takie jak *Domov* (Chatrný, 2017, s. 189).

Lada Hubatová-Vacková wspomina, że modele racjonalnego gospodarowania przestrzenią domową, promowane przez architektów, były niechętnie adaptowane przez mieszkańców, którzy sięgali do bliższych im wzorów estetycznych. Inspirowali się oni estetyką ludową i mieszczańską, co prowadziło do zapełniania niewielkich mieszkań dużymi, okazałymi meblami oraz znaczną liczbą bibelotów. Standardowym przykładem odejścia od modernistycznych wzorców było przekształcanie największego pomieszczenia w mieszkaniu na „pokój telewizyjny", pełniący funkcję reprezentacyjną (Hubatová-Vacková, 2018, ss. 104–108). Na uwagę zasługuje także fenomen *domácí umění* (sztuki domowej) polegający na chałupniczym tworzeniu rozmaitych przedmiotów o charakterze dekoracyjnym. Jak pisze bohemista i kulturoznawca Robert Kulmiński, praktyki te nie wpisywały się w odgórnie przyjęte normy estetyczne i związane były z wykorzystaniem czasu wolnego w sposób daleki od tego, jaki starała się narzucić ludziom komunistyczna władza (Kulmiński, 2017, ss. 168–369).

Wspomnieć należy także o wynikach prowadzonych w latach siedemdziesiątych badań, które dotyczyły sposobów użytkowania przestrzeni mieszkalnej. Ich autorki, zajmujące się projektowaniem wnętrz, krytykowały zastaną rzeczywistość mieszkaniową; uważały, że mieszkania są przepełnione meblami i urządzone w nudny sposób (Hubatová-Vacková, 2018, ss. 96–104). Widać zatem, że eksperci byli zainteresowani tym, w jaki sposób obywatele gospodarują przestrzenią mieszkaniową, jednak trudno pominąć ich paternalistyczny stosunek do ludzi, którzy nie stosowali się do odgórnych zaleceń. Powstawał rozdźwięk pomiędzy sferą teorii a praktyki. Konflikt ten opisał filozof i eseista Zygmunt Bauman w eseju *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*. Koncepcje, które w zamyśle miały służyć dobru ogółu, musiały być niejako narzucane siłą. Eksperci i artyści ochoczo korzystali z przywileju władzy nadanego im przez technokratyczny system. Jednocześnie

charakteryzowała ich skryta pogarda wobec ludzi, którym pragnęli pomagać, wynikająca z oporu przejawianego przez „szerokie masy" (Bauman, 2000, ss. 157–158).

Wrócę teraz do analizy filmów. Wykorzystam tym razem zasygnalizowane we wstępie koncepcje praktyk przestrzennych oraz kategorię komfortu opisaną przez Martę Skowrońską. W tym miejscu postaram się pokrótce je scharakteryzować.

Historyk Michel de Certeau, jak zauważa antropolożka zajmująca się tematyką przestrzeni, Elżbieta Rybicka: „przeciwstawił [...] miasto konceptualne, wytwór teorii urbanistycznych i racjonalnego funkcjonalizmu, miastu doświadczanemu w praktyce codziennego życia, z punktu widzenia przechodnia"[6] (Rybicka, 2012, s. 474). Optyka ta umożliwia przeciwstawienie idei miasta temu, jak przekłada się ona na działania podejmowane przez ludzi wchodzących w kontakt z przestrzenią.

Drugim ujęciem teoretycznym jest kategoria komfortu zdefiniowana w książce *Jak u siebie. Zamieszkiwanie i komfort*. Marta Skowrońska, socjolożka badająca sposoby zamieszkiwania, definiuje komfort następująco: „[...] relacja mieszkańca zarówno z przedmiotami, przestrzenią, jak i innymi ludźmi, która podlega, z grubsza rzecz biorąc, na zgodności procesu zamieszkiwania z mniej lub bardziej wcielonymi przyzwyczajeniami lub wyobrażanymi wzorcami" (Skowrońska, 2015, s. 51). Co istotne, nie chodzi o ogólne poczucie komfortu, ale o bardzo konkretną jego realizację, jaką jest mieszkanie.

Anonimowość osiedla i jej przełamywanie

Z formy modernistycznego osiedla wynika jego anonimowość. Twórcy analizowanych filmów nie udzielają informacji, gdzie dokładnie rozgrywa się ich akcja. Nie pojawiają się żadne nazwy własne pozwalające na identyfikację przestrzeni. De Certeau pisze o konsekwencjach konstruowania miasta jako przestrzeni anonimowej: „[...] możliwe jest przyznanie mu wszelkich funkcji i predykatów dotąd rozproszonych i przypisanych wielu różnym rzeczywistym podmiotom, grupom, stowarzyszeniom, jednostkom" (de Certeau, 2008, s. 96). Poprzez uniemożliwienie identyfikacji twórca filmu nie tylko podkreśla dehumanizację osiedla, ale także tworzy jego uniwersalny model.

Kolejną konsekwencją anonimowość jest utrudnione poruszanie się w przestrzeni osiedla. Przykładowo, w komedii *Moderní byt* wprowadzony zostaje bohater błądzący po blokowisku

[6] Wyróżnienia w tekście – Elżbieta Rybicka.

w poszukiwaniu swojego mieszkania. Z kolei w filmie *Panelstory* ulice nie mają swoich nazw – budynki są oznaczone numerami, co utrudnia mieszkańcom orientację. Przełamanie takiej nieokreśloności pojawia się pod koniec dzieła Menzla *Domy z panelů*, gdzie robotnicy wieńczą proces tworzenia osiedla poprzez umieszczenie na domu tabliczki z nazwą ulicy. De Certeau postrzega nazwy własne jako „lokalne autorytety" umożliwiające wytworzenie więzi tożsamościowej z otoczeniem. Znoszenie nazw i zstępowanie ich numerami prowadzić może z kolei do unieważnienia mieszkalnego charakteru miasta (de Certeau, 2008, s. 107). Ironiczny charakter obrazów filmowych polega na tym, że owo unieważnienie zachodzi właśnie w mieszkalnej części miasta.

W rzeczywistości jednak czechosłowackie osiedla nie były wyzbyte „lokalnych autorytetów" wspomnianych przez francuskiego badacza. Często zapożyczały nazwy od już istniejących części miasta, w których były lokowane. Przykładami mogą być takie osiedla, jak Invalidovna w Pradze lub Lesná w Brnie. Od roku 1965 przyznawano od 1 do 4 procent budżetu budowy na umieszczenie w przestrzeni mieszkalnej instalacji artystycznych, które nierzadko pełniły funkcję punktów orientacyjnych (Zajoncová, 2017, ss. 171–172).

W wybranych obrazach pojawiają się sceny, które świadczą o przełamywaniu anonimowości przestrzeni miejskiej przez samych mieszkańców. Dzieje się to za sprawą czynności, które de Certeau określa mianem „taktyk". Te z kolei konfrontuje ze „strategiami". Różnica między nimi polega na tym, że „strategie" są działaniami podejmowanymi przez sferę władzy zmierzającej do narzucenia określonego porządku. „Taktyki" z kolei są stosowane przez ludzi, którzy starają się odnaleźć w rzeczywistości kształtowanej przez „strategie" swoją przestrzeń wolności (de Certeau, 2008, ss. XLII–XLIII). Przenosząc te koncepcje na osiedlową rzeczywistość ukazaną w filmach, architektoniczna i urbanistyczna forma blokowiska jest kształtowana w wyniku stosowania strategii. Mieszkańcy z kolei mogą stosować taktyki, aby czynić tę przestrzeń bardziej przyjazną.

Mistrzami taktyk stają się dzieci. Potrafią przekształcić nieprzyjazne im otoczenie w przestrzeń zabawy. Przykładem może być wspomniany wcześniej Pepík, bohater filmu *Panelstory*, który zręcznie odnajduje się w chaotycznej przestrzeni blokowiska, wykorzystując ją do swoich zabaw (nierzadko potęgujących wszechobecny chaos). Również w reportażu *Domy z panelů* młodzi bohaterowie potrafią w ponurej przestrzeni, tym razem starego miasta, wygospodarować sobie pole do zabaw, rysując kolorową kredą po szarym asfalcie i jeżdżąc rowerem po galerii kamienicy.

Pojawiają się także inne przykłady stosowania taktyk, zdecydowanie mniej niewinne niż poczynania dzieci. Jeden z bohaterów *Panelstory* dopuszcza się kradzieży. Panujące na

osiedlu zamieszanie ułatwia mu wzbogacenie się. Nie jest to w żadnym razie troska o swoje „gniazdo", ale próba pasożytowania na dobru wspólnym lokatorów. Ciekawym przykładem są „podsłuchiwacze" z komedii *Moderní byt*. Ukazany w groteskowy sposób problem braku izolacji akustycznej wykorzystują do swoich celów. Podczas gdy inni mieszkańcy budynku raczej odczuwają dyskomfort związany z przenikaniem dźwięków przez ściany, dwóch mężczyzn korzysta z mieszkania jako z „bazy podsłuchowej", skąd z nieskrywaną satysfakcją przysłuchują się miłosnym igraszkom sąsiadów.

Należy jednak wspomnieć, że stosowanie *taktyk* nie zawsze miało tak wątpliwie moralny charakter, jak ma to miejsce w analizowanych filmach. Wystarczy zwrócić uwagę na inny reportaż z 1981 roku pt. *Panelák* w reżyserii Martina Hoffmeistera. Podobnie jak w *Panelstory*, tu także widzimy dzieci pomysłowo adaptujące się do prowizorycznych warunków panujących na podwórkach, ale na szczególną uwagę zasługują działania dorosłych, którzy – niejako pozostawieni sami sobie przez władze – biorą sprawy we własne ręce. W kilku scenach zaprezentowani są ludzie współpracujący przy porządkowaniu przestrzeni wspólnej oraz przy sadzeniu roślin wokół budynków. Czynności te świadczą o tym, że mieszkańcy potrafili brać odpowiedzialność za stan swojego miejsca zamieszkania; takie grupowe prace wzmacniały także więzi sąsiedzkie.

Blokowisko i komfort

Komunistyczna Czechosłowacja zmagała się z chronicznym kryzysem mieszkaniowym. Problemem była nie tylko ilość mieszkań, ale także niezadowalający stan techniczny starszej zabudowy, która była pozbawiona wielu udogodnień, takich jak centralne ogrzewanie czy nawet ubikacja znajdująca się w mieszkaniu (Říha, 2018, ss. 17–18). Z tego względu otrzymanie lokalu w nowym bloku było dla wielu ludzi wydarzeniem ważnym i budzącym radość. Własne mieszkanie ma związek z potrzebą prywatności. Marta Skowrońska zauważa, że jest to potrzeba naturalna, a słuszności twierdzenia, że każdy potrzebuje prywatności, nie sposób podważyć (Skowrońska, 2015, s. 135).

Istotne jest także oddzielenie przestrzeni prywatnej od publicznej. Ważnym aspektem poczucia komfortu jest według Skowrońskiej możliwość „utrzymywania kontroli na granicy", która przebiega pomiędzy tymi dwiema sferami życia. Niekomfortową sytuacją jest naruszenie przestrzeni prywatnej. Dużo przykładów takiego stanu rzeczy zawiera film *Panelstory*. Warto ponownie przywołać, analizowaną we wcześniejszej części tekstu, scenę

z ciężarną kobietą. Bohaterka ta przeżywa załamanie nerwowe w trakcie prac kuchennych oraz kłótni z mężem. Właśnie w tym momencie do kuchni, bez zaproszenia, wkracza przedstawiciel firmy ubezpieczeniowej. Co ważne, pomija on przedpokój, stanowiący najczęściej przestrzeń graniczną w trakcie przyjmowania gości. Istotna jest tutaj rola kontroli granic w utrzymywaniu wizerunku. Skowrońska pisze: „wstydliwość wiążąca się z niektórymi czynnościami związana jest z lękiem przed utratą kontroli nad wizerunkiem i niemożliwością natychmiastowego przybrania odpowiedniej fasady" (Skowrońska, 2015, s. 116). Elegancko ubrany ubezpieczyciel pojawia się w sytuacji „zakulisowej" dla życia małżeństwa, które przebrane jest w typowo domowe, swobodne odzienie. Bohaterowie nie mają możliwości utrzymania kontroli nad swoimi wizerunkami. Kobieta narzuca na głowę chustę i zasłania twarz – nie chce być obserwowana przez obcą osobę w chwili słabości.

Przywołując przykład komedii *Moderní byt*, należy dodać, że w ujęciu Skowrońskiej do „naruszenia granic" może dochodzić na wiele sposobów. Nie musi się ono wiązać z fizycznym wtargnięciem do przestrzeni prywatnej, ale także z przenikaniem dźwięków lub zapachów (Skowrońska, 2015, ss. 59–64). Podkreślanie zjawiska przenikalności akustycznej w filmie pokazuje, że było ono problematyczne dla lokatorów.

Innym aspektem prywatności jest potrzeba personalizacji przestrzeni mieszkalnej. Może ona korzystać z całego wachlarza praktyk: od ustawienia na półce bibelotów, po całkowitą reorganizację planu mieszkania w wyniku przesuwania ścian działowych. W tym miejscu Skowrońska powołuje się na dwustronny charakter relacji człowieka z otoczeniem. Człowiek kształtuje otoczenie, ale także otoczenie ma wpływ na człowieka, zatem ogołocenie mieszkania z osobistych przedmiotów może zaburzyć poczucie ciągłości i bezpieczeństwa (Skowrońska, 2015, ss. 116–117).

Problem personalizacji przestrzeni wybrzmiewa w analizowanych filmach, szczególnie w scenach pokazujących wprowadzanie się lokatorów do mieszkań. Jedna z początkowych scen filmu *Moderní byt* pokazuje plac przed budynkiem, gdzie gromadzą się ludzie. Z zaparkowanych pojazdów wyładowują meble i elementy wyposażenia. Jednak masywne komody, biurka, zdobione lampy nie współgrają z nowoczesną, ascetyczną estetyką blokowiska. Stanowią raczej antytezę funkcjonalistycznej wizji wystroju wnętrz proponowanej przez architektów. Mówią jednak wiele o estetycznych upodobaniach mieszkańców, ale równie dobrze świadczyć mogą o oszczędności i chęci zachowania poczucia ciągłości, o którym wspomina polska badaczka. Przywiezienie mebli z poprzedniego miejsca zamieszkania eliminuje potrzebę zakupienia nowych, ale pomaga także w utrzymaniu ciągłości tożsamościowej.

W analizowanych filmach wystrój wnętrz często pozostaje w związku z charakterem ich użytkownika. Jako wyrazisty przykład może posłużyć lokal zamieszkiwany przez aktora ukazany w *Panelstory*. Jego mieszkanie pozbawione jest wielu praktycznych mebli, które są zastąpione takimi elementami, jak np. zwierzęce skóry leżące na podłodze, czerwone kotary oddzielające salon od innych pomieszczeń lub duże lustro w drewnianej ramie. Aktor za pomocą wystroju odcina się od przejawów przeciętnego życia, którego elementem jest konwencjonalne umeblowanie.

Czy dostosowywanie mieszkań do prywatnych upodobań można potraktować jako formę oporu wobec promowanych przez projektantów i specjalistów norm? Robert Kulmiński w artykule poświęconym zjawisku sztuki domowej stwierdza, że fenomen *domácí umění*: „Nie funkcjonuje wobec porządków dominujących lub przeciw nim, ale w ich ramach, «obok», stanowi alternatywę dla narzuconych form modernizacji" (Kulmiński, 2017, s. 381). Skłonny jestem zatem uważać, że odejście od proponowanych przez modernistów wzorów nie jest przejawem świadomego oporu, ale raczej realizacją potrzeby nadania przestrzeni mieszkalnej indywidualnego charakteru, co przekłada się na wzmocnienie więzi tożsamościowej człowieka z miejscem zamieszkania.

Podsumowanie

Analizowane przeze mnie filmy to bardzo jaskrawe przykłady tego, jak za pomocą kamery można przedstawić przestrzeń osiedla mieszkaniowego. Każdy z nich kształtuje konkretny obraz osiedla. Etiuda Menzla wpisuje się w modernistyczne narracje dotyczące przestrzeni mieszkalnej, tworząc mit blokowiska jako jasnego, higienicznego i nowoczesnego miejsca do życia. Komedia Moravca zwraca uwagę na wady techniczne nowych blokowisk, w których brakuje izolacji dźwiękowej, a monotonny układ urbanistyczny uniemożliwia sprawną nawigację w przestrzeni. Chytilova do problemów technicznych dorzuca bogaty komentarz dotyczący kondycji społecznej mieszkańców osiedla, którzy odzwierciedlają społeczeństwo czeskie z okresu normalizacji.

Filmy te, wraz z pozostałymi tekstami kultury podejmującymi tematykę blokowisk, traktować należy nie tylko jako komentarz do ówczesnej sytuacji mieszkaniowej, ale też jako czynniki, które ukształtowały współczesne sposoby myślenia o dziedzictwie socjalizmu, jakim w Czechach i innych krajach byłego bloku wschodniego niewątpliwie są blokowiska. Czyż bowiem wady życia na osiedlu, przedstawione w filmach Moravca i Chytilovej, nie

wybrzmiewają w aktualnej krytyce blokowisk? Czy zalety prefabrykowanej architektury uwidocznione w filmie Menzla nie są dziś wymieniane przez obrońców modernistycznych koncepcji mieszkaniowych? W lipcu 2009 roku wyemitowany został odcinek czeskiego programu telewizyjnego *Retro* pt. *Paneláky* (Kvapilová i in., 2009), który poświęcony został właśnie tematyce bloków z prefabrykatów. Format ten ma na celu przedstawianie fenomenów kulturowych epoki socjalizmu. We wspomnianym odcinku wykorzystano liczne fragmenty z analizowanych przeze mnie filmów, ale też innych obrazów, w których pojawiała się przestrzeń osiedla. Jest to doskonały przykład na to, że filmy z epoki socjalizmu w znaczącym stopniu kształtowały oraz kształtują mit osiedla.

Bibliografia

Filmografia

Bareja, S. (Reż.). (1986–1987). *Alternatywy 4* [Serial]. Centralna Wytwórnia Filmów i Programów Telewizyjnych Poltel.

Chytilová, V. (Reż.). (1979). *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* [Film]. Ústřední půjčovna filmů.

Hoffmeister, M. (Reż.). (1981). *Panelák* [Film]. Ústřední půjčovna filmů.

Kvapilová, P. (Scen.), Rozkošný, J. (Scen.), & Bareš, I. (Reż.). (2009, styczeń). Paneláky (Odc. 90) [Odcinek serialu telewizyjnego]. W P. Jahn (Kierownik prod.), *Retro*. Česká Televize.

Menzel, J. (Reż.). (1959). *Domy z panelů* [Film]. Artur Stacha.

Moravec, J. (Reż.). (1971). *Moderní byt* [Film]. Československá televize Praha.

Szkop, B. (Reż.). (2008–2009). *Klatka B* [Serial]. A2Multimedia Sp. z o. o.

Literatura

Bauman, Z. (2000). *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Wydawnictwo Sic!

Bren, P. (2013). *Zelinář a jeho televize: Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Academia.

Chatrný, J. (2017). Bydlení v panelu: Exkurz do bytové kultury a nábytkové tvorby v Československu v letech 1948–1989 s důrazem na brněnské centrum. W L. Skřivánková, R. Švácha, M. Koukalová, & E. Novotná (Red.), *Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989* (ss. 182–199). Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

Cieslar, J. (2003). *Kočky na Atalantě*. Akademie můzických umění v Praze.

de Certeau, M. (2008). *Wynaleźć codzienność: Sztuki działania* (K. Thiel-Jańczuk, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Foucault, M. (2009). *Nadzorować i karać: Narodziny więzienia* (T. Komendant, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.

Graham, W. (2016). *Miasta wyśnione: Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat* (A. Sak, Tłum.). Wydawnictwo Karakter.

Hubatová-Vacková, L. (2018). Interiér panelového bytu: Lidový sloh 70. let, jeho zrna i plevy. W L. Hubatová-Vacková & C. Říha (Red.), *Husákovo 3 + 1: Bytová kultura 70. let* (2. wyd., ss. 93–118). Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze.

Hulík, Š. (2012). *Kinematografie zapomění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Academia.

Janečková, M. (2020). Panelová sídliště ve filmu v období státního socialismu: Nadšení a kritické ohlasy. W T. Hoření Samec & M. Lehečka (Red.), *Pražská panelová sídliště jako místa protikladů* (ss. 12–15). Sociologický ústav AV ČR.

Koukalová, M. (2017). Paneláky a Kublerův serialismus. W L. Skřivánková, R. Švácha, M. Koukalová, & E. Novotná (Red.), *Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989* (ss. 12–25). Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

Kożuchowski, A. (2005). Zmyślenia i prawda, czyli dzieło literackie jako źródło historyczne. *Pamiętnik Literacki*, *96*(1), 153–168.

Kučera, J. (2005). Film a budowla (I. Łyko, Tłum.). W A. Gwóźdź (Red.), *Czeska myśl filmowa: T. 1. Obrazy, obrazki, obrazeczki* (ss. 205–209). Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

Kulmiński, R. (2017). Sztuka domowa. W D. Sosnowska (Red.), *Modernizacje* (ss. 363–383). Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Łotman, J. (1984). *Struktura tekstu artystycznego* (A. Tanalska, Tłum.). Państwowy Instytut Wydawniczy.

Nečasová, D. (2018). *Nový socialistický člověk: Československo 1948–1956*. Host.

Płażewski, J. (1961). *Język filmu*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Říha, C. (2018). V čem je panelák kamarád. W L. Hubatová-Vacková & C. Říha (Red.), *Husákovo 3 + 1: Bytová kultura 70. let* (2. wyd., ss. 17–38). Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze.

Ripellino, A. M. (2021). *Praga magiczna* (H. Kralowa, Tłum.; 2. wyd.). Wydawnictwo Dowody na Istnienie.

Rybicka, E. (2012). Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych). W M. P. Markowski & R. Nycz (Red.), *Kulturowa teoria literatury: Główne pojęcia i problemy* (ss. 471–490). Universitas.

Sklepek-Hatton, S. (2013). Hra o hysteričnost: Genderové aspekty dobových recenzí filmů Věry Chytilové v období normalizace. W O. Daniel, T. Kavka, & J. Machek (Red.), *Populární kultura v českém prostoru* (ss. 36–42). Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum.

Skopal, P. (Red.). (2012). *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Academia.

Skowrońska, M. (2015). *Jak u siebie: Zamieszkiwanie i komfort*. Zakład Wydawniczy NOMOS.

Sommer, V., Spurný, M., & Mrňka, J. (2019). *Řídit socialismus jako firmu: Technokratické vládnutí v Československu, 1956–1989*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

Špičáková, B. (2018). Universal. W L. Hubatová-Vacková & C. Říha (Red.), *Husákovo 3 + 1: Bytová kultura 70. let* (2. wyd., ss. 147–152). Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze.

Spurný, M. (2016). *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech*. Nakladatelství Karolinum.

Wallis, A. (1967). *Socjologia wielkiego miasta*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Zajoncová, J. (2017). Životní prostředí, humanismus a panelová sídliště šedesátých let. W L. Skřivánková, R. Švácha, M. Koukalová, & E. Novotná (Red.), *Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989* (ss. 166–181). Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

The Social Image of the Czech Housing Estate in Selected Films from the Socialist Era

The article concerns the representation of the space of Czech housing estates in selected films from the socialist era: *Domy z panelů* [Prefabricated Houses] (Jiří Menzel, 1959), *Moderní byt* [Modern House] (Jan Moravec, 1971) and *Panelstory* [Prefab Story] (Věra Chytilová, 1979). The films are analysed taking into account the tools of the semiotics of the artistic text, the sociology of habitation (with a particular emphasis on the issue of comfort) and the concept of using space, described by Michel de Certeau. The point of departure of the study are the realities of Czech housing construction in the years 1956–1989. The article aims is to show how the directors used cinematic techniques to create an image of life in a socialist housing estate.

Keywords:
film; housing estate; space; socialism; modernism; comfort

Społeczny obraz czeskiego blokowiska w wybranych filmach z epoki socjalizmu

Artykuł jest poświęcony tematyce prezentacji przestrzeni czeskich osiedli mieszkaniowych w wybranych filmach z epoki socjalizmu: *Domy z panelů* [*Domy z wielkiej płyty*] (Jiří Menzel, 1959), *Moderní byt* [*Nowoczesne mieszkanie*] (Jan Moravec, 1971) oraz *Panelstory* [*Opowieść z wielkiej płyty*] (Věra Chytilová, 1979). Filmy są analizowane z uwzględnieniem narzędzi semiotyki tekstu artystycznego, socjologii zamieszkiwania (ze szczególnym uwzględnieniem kwestii komfortu) oraz koncepcji korzystania z przestrzeni, opisanej przez Michela de Certeau. Punktem wyjścia

rozważań autora są realia czeskiego budownictwa mieszkaniowego w latach 1956–1989. Tekst ma na celu pokazanie, w jaki sposób reżyserzy tworzyli za pomocą technik filmowych obraz życia na socjalistycznym osiedlu.

Słowa kluczowe:

film; blokowisko; przestrzeń; socjalizm; modernizm; komfort

Citation:
Zygmunt, A. (2023). Społeczny obraz czeskiego blokowiska w wybranych filmach z epoki socjalizmu. *Adeptus*, *2023*(20), Article 2989. https://doi.org/10.11649/a.2989

Publication History:
Received: 2023-02-13; Accepted: 2024-01-03; Published: 2024-03-18